

**ФОРТЕПИАННЫЕ ШКОЛЫ МОЛДАВСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ:
АЛЕКСАНДР ЛЬВОВИЧ СОКОВНИН**

Т.Ю. Мельник

*Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств,
г. Кишинев, Молдавия*

Аннотация. Данная статья посвящена памяти А.Л. Соковнина – выдающегося молдавского пианиста и педагога, с чьим именем связано становление и развитие фортепианного исполнительства в Республике Молдова. За более чем 40-летний период преподавания на кафедре специального фортепиано Кишиневской государственной консерватории профессор А.Л. Соковнин воспитал целую плеяду талантливых исполнителей, профессиональная деятельность которых сегодня является основой отечественной фортепианной школы.

Abstract. This article is dedicated to the memory of the outstanding Moldovan pianist and professor A.L. Sokovnin, whose name is associated with the establishment and development of piano performance in the Republic of Moldova. Being a professor at the department of Specialized Piano Department of the Chisinau State Conservatory for over forty years, A.L. Sokovnin educated a great number of performers, whose professional activity lies at the basis of the country's piano school.

Ключевые слова: фортепианная школа, качество пианизма, образно-эмоциональный строй, романтизм, интерпретация, звуковой диапазон, тембровое разнообразие, концертный репертуар.

Key words: piano school, pianism qualities, figurative and emotional field, Romanticism, interpretation, sound range, timbral diversity, concert repertoire.

«...Бессарабия – провинция едва ли не самая богатая музыкальными талантами, которые, в большинстве случаев, могли бы быть украшением любой европейской сцены», – отмечал один из отечественных музыкальных критиков в 1936 году [1, Л. 8]. С этим заявлением трудно не согласится, ведь именно Бессарабия была родиной таких выдающихся исполнителей первой половины прошлого века, как Мария Чеботарь, Лидия Липковская, Марк Пестер, Оскар Дайн, Мария Маргаритова, Иван Базилевский, Мария Дайлис, Василий Онофрей.

Однако подлинный расцвет профессионального музыкального искусства начинается в республике после создания государственной консерватории. Официально считается, что Кишиневская консерватория (далее КГК) была открыта 1 октября 1940 года, но, по сути, свой самостоятельный путь в системе

высшего музыкального образования советского образца она начала в 1945 году, став «самым молодым музыкальным вузом Советского Союза» [2, Л. 39].

Отличительной чертой, особым блеском фортепианно-преподавательского состава 1940-х – 1950-х гг. являлась его принадлежность ведущим европейским пианистическим школам – французской, итальянской, румынской, русской. В этот период на кафедрах специального и общего фортепиано КГК работали ученики таких выдающихся пианистов, как Ф. Blumenfeld, Е. Фотино, А. Корто, К. Кипп, А. Есипова, Ф. Музическу.

Особенностью периода 60-70-х гг. XX века для КГК является смена исполнительски-педагогического поколения. На первый план выходят деятели музыкальной культуры, воспитанные уже в стенах собственного вуза. Наиболее значительными фигурами фортепианных кафедр становятся ученики их ведущих педагогов – Ю.М. Гуза, Т.А. Войцеховской, А.Л. Соковнина.

Александр Львович Соковнин (1912 – 1993), ученик Л.В. Николаева, яркий представитель русской ленинградской (петербургской) фортепианной школы, по праву считается основателем молдавской пианистической школы. Приобщение к «творческой лаборатории» Л. Николаева началось для А. Соковнина уже во время обучения в Ленинградском музыкальном училище, где его педагогами были вначале М.Ю. Гейман, позже П.А. Серебряков, также, в свою очередь, являвшимися учениками известного советского пианиста. Годы, проведенные в стенах Ленинградской консерватории (1932 – 1937), в классе одного из авторитетнейших профессоров Советского Союза окончательно сформировали творческую личность молодого музыканта.

«Широта музыкальной эрудиции, подлинно академическое образование, тонкий изысканный вкус, природная интеллигентность, бескомпромиссная требовательность к себе и ученикам»[4, С. 256], – эти черты личности Л.В. Николаева существенно повлияли на формирование художественных и эстетических воззрений будущего профессора Кишиневской консерватории. В 1948 году А.Л. Соковнин по приказу Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР был направлен на работу в Молдавию в качестве заведующего кафедрой специального фортепиано.

В своей исполнительской и преподавательской деятельности А.Л. Соковнин популяризировал творческие принципы Л. Николаева, ставшие основой ленинградской фортепианной школы: благородство и мягкость звучания, безупречную ритмическую и стилевую дисциплину, уважение к авторскому замыслу. Как пианисту ему были свойственны – что также в

традициях ленинградской школы – речевая выразительность мелодии, тонкая педализация, высокая музыкальная культура.

Сегодня бывшие ученики А.Л. Соковнина – известные исполнители, ведущие педагоги многих известных вузов мира. Среди них: лауреат многих международных конкурсов Артур Аксенов (США), Народный артист Российской Федерации, профессор Московской консерватории Александр Бондурянский, заслуженный артист Республики Молдова, лауреат международных конкурсов Сергей Коваленко (Португалия), лауреат многих конкурсов, доцент КГК Цита Розенталь (Германия), заслуженный деятель искусств, музыковед, кандидат искусствоведения Изольда Милютина – (Израиль). Многих из бывших учеников А. Соковнина уже, к сожалению, нет в живых – упомянем Л. Оксинайт, В. Говорова, И. Панурину, Е. Решетниченко.

Превосходный исполнительский класс А. Соковнина – вот что объединяет целый ряд представителей кафедры общего фортепиано КГК данного периода – Е. Решетниченко, Ц. Розенталь, В. Говорова. Они свободно владели инструментом, обладали гибкой разносторонней техникой, изумительной педализацией, им был доступен практически оркестровый звуковой диапазон. Но, самое главное, их всех связывал ряд общих, только им присущих качеств пианизма – особая манера звукоизвлечения (звуковое «колорирование»), тончайшее ощущение клавиатуры, сдержанное использование выразительных средств, чувство меры, не позволяющее доводить силу звучания инструмента до утрированной громкости; «...в смысле приемов – крайне сдержанные и экономные, но абсолютно непринужденные и свободные движения» [3, с. 320].

Все эти исполнительские качества, а также бесконечная любовь к романтической музыке, также воспринятая в классе А. Соковнина, были присущи Елене Николаевне Решетниченко (Тарутиной) (1933-1998), которая была «одной из наиболее ярких, интересных его студенток» (1951-1956) [4, с. 223]. Пианизм Е. Решетниченко был богат красочными тембровыми звучностями, разнообразным туше, продуманной выразительной педалью. При неординарном умении гибко переключаться из одного эмоционального состояния в другое, ей был свойственен: «...певучий звук, разнообразие палитры и матовости тона, изящное мягкое звучание инструмента» [5, Л. 28].

Особенно уверенно Е. Решетниченко-пианистка «чувствовала себя в области музыки эмоциональной, накалённой, порывистой» [ibid.]. В сочинениях композиторов-романтиков, составляющих основу её концертного репертуара, запечатлён тот образно-эмоциональный строй, который был наиболее созвучен натуре пианистки, свойственен ее ««аппассионатной» манере

интерпретации» [ibid.]. Внутренний темперамент, прорывающийся наружу в кульминационных моментах, неожиданные темповые ускорения, наконец, репертуарные предпочтения – безошибочные тому доказательства.

В программах концертов значительное место занимали произведения Ф. Листа. Е. Решетниченко исполняла не только многие популярные творения композитора, но и менее известные, в частности, оперные транскрипции. Ей принадлежит запись *Патетического концерта* для двух фортепиано с оркестром⁴⁴ (сентябрь 1971; запись осуществлена с оркестром Молдавского радио и телевидения). В любой из листовских интерпретаций для неё было характерно стремление не делать даже из самых эффектных пьес «виртуозного спектакля». В произведениях, отличающихся сложной фортепианной фактурой, она с легкостью преодолевала технические «барьеры», сохраняя красоту звука, певучесть фразы.

Интерпретации Е. Решетниченко были неизменно «мужественными», оркестровыми по силе и тембровому разнообразию. Эти качества с особой наглядностью проявились в трактовке *Первого концерта* П. Чайковского, который прозвучал в Большом зале (далее БЗ) Молдавской государственной филармонии в мае 1959 и «произвел впечатление очень масштабное» [6, Л. 33].

Особая черта всех воспитанников А. Соковнина – это умение аналитически подходить к исполняемым сочинениям, обращать внимание на детали и добиваться цельности формы, избегая внешних эффектов. При всей эмоциональной приподнятости, огромном темпераменте, игру Е. Решетниченко отличала продуманность интерпретации, логичность в разворачивании крупных построений.

Артистическую натуру пианистки отличала необычайная пытливость. Ее привлекали новинки фортепианного репертуара, творчество современных композиторов. Проявляя интерес к истории музыки, она постоянно включала в репертуар редко или вообще не исполняемые ранее произведения XX века, выводя «...из печального тумана забвения» [5, Л. 28] лучшее, что создавалось современными композиторами для фортепиано соло и ансамблей различных составов. В концертах звучала музыка П. Хиндемита, А. Лихтермана, М. Вайнберга, О. Магиденко.

Бесспорное тому доказательство – факт личной переписки Е. Решетниченко и английского композитора-пианиста Алана Буша. В архиве пианистки сохранились нотные издания с дарственными надписями автора. Известно, что на одном из концертов Е. Решетниченко (БЗ КГК, 29 апреля

⁴⁴ Имя партнёра неизвестно.

1981), в программу которого были включен цикл из 24 прелюдий А. Буша, композитор присутствовал лично.

Важную часть репертуара Е. Решетниченко составляла молдавская и румынская музыка. Она относилась к числу тех немногих исполнителей, которые стремятся идти рядом с композиторским творчеством, считая, что именно таким образом они обогащают себя как исполнители. Творчество Дж. Энеску, С. Няги, В. Загорского, В. Вилинчука постоянно находились в поле зрения пианистки. Так, 24 апреля 1968 года в БЗ Института Искусств им. Г. Музическу прозвучала сюита *В старинном стиле, 1-я Соната для фортепиано fis-moll* op. 24 Дж. Энеску. Рецензентами были отмечены «искренность и многогранность» интерпретации, «взволнованность стремительных эпизодов», «подчеркнутая экспрессивность» кульминаций» [5, Л. 28].

Необычайно яркой, насыщенной была ансамблево-концертмейстерская деятельность Е. Решетниченко. Коллеги пианистки – В. Говоров, В. Коваль, А. Каушанский, В. Мазуряну, И. Жосан, И. Захария, Ю. Насушкин, Я. Вольдман, Н. Хош характеризовали ее как «надежного партнера».

В последние годы Е. Решетниченко часто выступала в дуэте со своим сыном – А. Решетниченко, в их исполнении звучали сонаты Л. Бетховена, И. Брамса, концерты И. С. Баха, В. Моцарта, П. Чайковского.

С 1957 года и до конца жизни Е. Решетниченко преподавала на кафедре общего фортепиано. Особенности творческого темперамента Е. Решетниченко наложили свой отпечаток и на особенности ее педагогики. Впитав традиции школы А. Соковнина, она оставалась педагогом скорее интуитивного плана, добиваясь профессионального формирования студентов через раскрытие образно-содержательного потенциала музыки с опорой на эмоциональную составляющую исполнения. Разумеется, это ни в коей мере не означало недооценки в ее классе значения формирования аппарата, выработки полноценной профессиональной технологии игры.

Яркий след в истории молдавского фортепианного исполнительства оставила **Цита Зиновьевна Розенталь** (1933). Начальное фортепианное образование она получила у М. Дайлис, известной бессарабской пианистки первой половины XX-го века, воспитанницы А. Есиповой и Т. Лешетицкого. В 1950-м году, окончив с отличием специальную музыкальную школу-десятилетку, поступила в КГК в класс профессора А. Соковнина, а в 1955-м – в аспирантуру Института им. Гнесиных в класс профессоров Т. Гутмана и

М. Гринберг. Участь в аспирантуре⁴⁵, Ц. Розенталь приняла участие в конкурсе молодых исполнителей, который впервые проводился в Кишиневе в 1957 году в рамках первого Республиканского фестиваля молодежи, где заняла одно из призовых мест. В эти же годы, ставшими рубежными в творческой биографии пианистки, она становится лауреатом Республиканского конкурса (3-я премия), заняв место в ряду наиболее ярких представителей отечественного исполнительского искусства.

Уже будучи обладающей ярко выраженной индивидуальностью пианисткой и известным педагогом, Ц. Розенталь продолжала многие часы проводить за роялем, неустанно совершенствоваться и по-прежнему ездила в Москву к М. Гринберг. Именно от М. Гринберг, пианистки, исполнение которой обладало «покоряющей правдивостью выражения» [7, с. 120], Ц. Розенталь унаследовала ясность мысли, настоящее проникновение в смысл музыки, гармоничность музыкальных образов, хорошее чувство формы, в то время как безупречный вкус и качество звука – наследство А. Соковнина. Критики характеризовали Ц. Розенталь как пианистку, обладающую «теплотой, темпераментом, красивым, глубоким звуком, полным форте, поющим легато и хорошей техникой, особенно пальцевой» [8, Л. 24],

«Простота, художественная индивидуальность, умение логично излагать свои музыкальные мысли, впечатляющая выразительность, разнообразие репертуара» [ibid., Л.21] – артистический облик Ц. Розенталь покорял своей цельностью и, в то же время, многогранностью.

Романтическое начало – одна из отличительных черт исполнительства Ц. Розенталь; все это до некоторой степени определило и круг репертуарных наклонностей. Конечно, в ее программах были сочинения И.С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, но, в первую очередь, – это «любимые романтики» [4, с. 159] – Ф. Лист, Ф. Шопен, Р. Шуман, Й. Брамс, исполнение которых всегда вызывало «подлинный интерес публики» [9, Л. 20].

Вот, например, программа лишь одного концерта (по мнению рецензента сложного «и в техническом, и исполнительском отношениях» [8, Л. 24]), состоявшегося 25 мая 1966 года: *Органная прелюдия* И. С. Бах-Ф. Бузони, *Соната* В. Моцарта, *Токката* С. Лобеля, *Фантазия* Р. Шумана, две *Песни Шуберта* (*Страстная любовь* и *Скиталец*) в транскрипции Ф. Листа. Автором рецензии было особо отмечена *Фантазия* Шумана, которая была исполнена «с

⁴⁵Обучение в аспирантуре ГМПИ им. Гнесиных завершено не было – накануне выпускного экзамена Ц. Розенталь была отчислена: как позже выяснилось, причиной был донос о том, что она – «дочь врага народа».

большим подъемом, глубоким звуком», а лирические места «...прозвучали по-шумановски тепло и мягко» [8, Л. 24].

На концертных афишах Ц. Розенталь мы неизменно встречаем имена композиторов XX-го века, мастеров советской музыки; иногда концерт был целиком посвящен только современным авторам [10, Л. 25]. Она исполняла прелюдии и фуги Д. Шостаковича, произведения Д. Кабалеvского, Р. Щедрина, Э. Багдасаряна, время от времени обращаясь к редко исполняемым сочинениям. В качестве примера назовем *Тетрадь путешествий* английского композитора-импрессиониста С. Скотта, фортепианные произведения Э. Мак-Доуэлла, Ж. Ибера, которые особенно часто звучали в конце концертной программы, порой «вызывая улыбку у слушателей», исполняемые Ц. Розенталь «с большим вкусом; образно, с чувством юмора, просто и непосредственно» [ibid.] (о пьесе Ж. Ибера *Маленький беленький ослик*).

Популяризация отечественной музыки – другое направление деятельности Ц. Розенталь-пианистки, здесь ее вклад в отечественное исполнительское искусство трудно переоценить. Творчество С. Лобеля, Ш. Няги, В. Загорского, А. Стырчи, О. и Т. Тарасенко, других композиторов Молдавии постоянно привлекало ее внимание.

Ц. Розенталь преподавала на кафедре общего фортепиано на протяжении 30 лет (с 1963 г.). Множество студентов различных музыкальных специальностей – композиторов, дирижеров, музыковедов, оркестрантов – прошли через ее заботливые и внимательные руки. Общение с ней обогащало и облагораживало; именно ее музыкальная личность во многом способствовала их профессиональному формированию. Поистине энциклопедические знания мировой музыкальной литературы позволяли Ц. Розенталь часто приводить на уроках примеры из опер, балетов, симфонической и камерной музыки. Для нее всегда был важен не только культурно-исторический контекст сочинения, но и личность его создателя. Она считала необходимым рассказывать студентам о духовном мире автора, его судьбе – обо всем том, что оказало влияние на композиторское творчество. Конечно, здесь сказалось общение с такими выдающимися музыкантами современности, как М. Дайлис, А. Соковнин, Т. Гутман, Г. Нейгауз, М. Юдина, М. Гринберг.

В настоящее время Ц. Розенталь живет в Германии, по-прежнему выступая как солист и аккомпаниатор. «Я и теперь продолжаю много играть..., – отметила пианистка в одном из интервью. – Когда меня спрашивают, в чем секрет такой активности в моем возрасте, неизменно отвечаю – меня хорошо учили, у меня были прекрасные учителя» [4, с. 161]. Она и сегодня способна

увлечь неординарной мыслью, смелой фантазией, умением размышлять за роялем, интеллектуальной глубиной и насыщенностью исполнения, у нее по-прежнему – множество планов. За это время художественный облик исполнительницы ничуть не изменился: ее лирика «задушевна и искренна», она ощущается «динамично, эмоционально, на едином дыхании» [10, Л. 25], патетика полна «неукротимого движения, энергии и стремительности» [ibid.]. Она и сегодня демонстрирует блестящую технику, удивительное чувство формы: «15 вариаций Бетховена прозвучали цельно, несмотря на разнообразие характеров и строений каждой вариации. Мы слышали и глубокую сосредоточенность Бетховена, и его мягкость и лиричность» [9, Л. 20].

Говоров Владислав Михайлович (1939 – 2001) еще в юном возрасте как пианист проявил качества, позволившие предсказать ему большое артистическое будущее: феноменальную виртуозность, замечательные руки и редкий слух. Все это требовало бережного отношения и упорной работы под руководством опытного преподавателя. Таким педагогом для В. Говорова стал А. Соковнин, приметивший мальчика на одном из концертов в небольшом провинциальном городке (г. Сороки). Убедив родителей, Соковнин забрал ребёнка в Кишинев и далее, до конца жизни продолжал опекать своего любимого ученика. Позднее важную роль в процессе становления Говорова-пианиста сыграли годы совершенствования у В. Натансона в аспирантуре Московской консерватории.

Получив профессиональное образование и будучи уже достаточно знаменитым пианистом, подлинную известность В. Говоров получил благодаря многочисленным концертным выступлениям по телевидению и радио, выступлениях на сценах Молдавии, Киева, Одессы, Львова, Еревана, Пловдива. Концертное турне по Сирии⁴⁶ (Алеппо, Дамаск, Хама, Латания) вызвало восторженный прием сирийской публики: «Пианист исполнил ряд произведений, в том числе пьесы венгерского композитора Ф. Листа и Сонату ор. 27 №2 Л. Ванн (правописание автора статьи) Бетховена, доступных исполнению лишь большими музыкантами, с умением, свидетельствующим о его мастерстве владения фортепиано...» [11, Л. 18].

Уникальность творческого почерка пианиста выражалась в тончайшем ощущении слоев музыкальной ткани, продуманности каждой фразы, его интерпретации отличала необыкновенная певучесть и многогранность звука – «колорирование» школы А. Соковнина. Чаще других в его программах

⁴⁶В 1975 В. Говоров был направлен на работу в Сирию, где три года проработал в качестве профессора европейской музыки в Арабском институте музыки в городе Алеппо.

встречались имена Л. Бетховена, Ф. Шопена, А. Скрябина, но особенно ярко ощущалось В. Говоровым «романтическое своеобразие музыки Листа» [12, с. 3], в исполнении которого ощущалось подлинно «...свободное звучание листовских мелодий...» [ibid.]. Его привлекали также масштабные сочинения В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Чайковского, С. Рахманинова. Великолепным исполнением этих авторов, В. Говоров «изумлял и вызывал восхищение...» [11, Л. 23].

Важным качеством В. Говорова-педагога было умение с уважением относиться к собственному мнению студента; казалось, особенно ничего не меняя, внести в исполнение несколько штрихов, которые удивительно облагораживали и «выравнивали» целое. Он много времени уделял раскрытию содержания произведений, осмыслению его формы, пользуясь образными примерами из художественной литературы и смежных искусств – театра, живописи, скульптуры; ему всегда удавалось доходчиво разъяснить студенту основную идею произведения, воплощенную в конкретных музыкально-выразительных средствах.

До конца жизни В. Говоров передавал свое мастерство студентам двух кафедр: специального и общего фортепиано, будучи одновременно директором музыкального училища Ш. Няги (1979 – 1985), председателем Музыкально-хорового общества, преобразованного впоследствии в Союз музыкальных деятелей Молдовы (в составе Всесоюзного, а затем Международного Союза музыкальных деятелей в Москве) (1985 – 1994). На поприще музыкально-культурного просветительства В. Говоров стал инициатором и учредителем множества конкурсов и фестивалей. По его инициативе были учреждены Республиканские конкурсы им. Т. Чебан, им. А. Стырчи, им. Е. Коки, им. Ш. Няги, пианист активно участвовал в организации и проведении первых фестивалей «Invită M. Bieșu», конкурсов и фестивалей «Barbu Lăutaru», «Sună tălăncuțele», детского хореографического творчества, скрипичных дел мастеров.

Итак, на примере небольших творческих портретов первых выпускников и последователей А. Соковнина – Е. Решетниченко, Ц. Розенталь, В. Говорова – мы попытались выявить общие черты, наиболее ясно характеризующие его исполнительские и педагогические принципы. Среди них: убедительное воплощение замысла композитора, продуманность деталей и способность аналитически подходить к исполняемым сочинениям, пренебрежение к внешним эффектам и, одновременно, необычайная свобода звукоизвлечения, умение пользоваться всем богатством, красочностью и разнообразием палитры

роля, безупречный вкус, в репертуарных предпочтениях – романтический образно-эмоциональный строй.

За годы работы в консерватории А. Соковнин воспитал несколько поколений пианистов, составляющих сегодня основу молдавской фортепианной школы. Это ведущие педагоги и концертмейстеры профильных республиканских лицеев им. Ч. Порумбеску и С. Рахманинова, музыкального колледжа им. Ш. Няги, Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств (АМТИИ). Ученики А. Соковнина сегодня продолжают дело своего учителя, «...видоизменяя те или иные положения его школы в соответствии с особенностями своей личности и обогащая ее своим творческим опытом. Значит, школа жизнеспособна...» [13, с. 68].

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Н. М. К проекту учреждения в Кишиневе городской консерватории / Н. М. //Бессарабское слово. – 1936. – 5 марта (№4045). – С.4. – Национальный Архив Республики Молдова. – Ф. 2960. Оп. 5. Д. 94.
2. Краткий отчет о работе Кишиневской государственной консерватории за 1-й семестр 1947–1948 учебного года: рукопись. – НАРМ.-Ф. 3050. Оп. 1. Д. 9. – 35 с.
3. Волков, С.М. История культуры Санкт-Петербурга: с основания до наших дней / Историч. Исследование / С.М. Волков. – Москва: Эксмо, 2007. – 600 с.
4. Столяр, И.З. А.Л. Соковнин: биографический очерк / И.З. Столяр. – Кишинев: Понтос, 2008. – 288 с.
5. Протокол заседания кафедры общего фортепиано КГК (29.04. 1968): рукопись. – НАРМ.-Ф. 3050. Оп. 1. Д. 555. – 16 с.
6. Протокол заседания кафедры общего фортепиано КГК (09.05.1959): НАРМ. – Ф. 3050. Оп. 1. Д. 357. – 21 с.
7. Григорьев, Л.Г. Современные пианисты: биографические очерки/ Л.Г. Григорьев, Я.М. Платек. – Москва: Советский композитор, 1985. – 472 с. (Биографические очерки).
8. Протокол заседания кафедры общего фортепиано КГК (27.05.1966). – НАРМ. – Ф.3050. Оп. 1. Д. 502. – 22 с.
9. Протокол заседания кафедры общего фортепиано КГК (19.04.1971). – НАРМ. – Ф. 3050. Оп. 1. д. 617. – 34 с.
- 10.Протокол заседания кафедры общего фортепиано КГК (29.04.1968). – НАРМ. – Ф. 3050. Оп. 1. Д. 555. – 18 с.

11. Говоров, В. М. Личное дело / В. М. Говоров. – Кишинев. – Архив АМТИИ. – Оп. 6. Д. 1096. 25 с.
12. Коновченко, В. На подступах к мастерству / В. Коновченко // Вечерний Кишинев. – 1959. – 24 января. – №20 (193). – С.3.
13. Савшинский, С. Л. Леонид Николаев: биографический очерк / С. Л. Савшинский. – Москва-Ленинград: Музгиз, 1950. – 190 с.

УДК 008+78.03

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ Р. ВАГНЕРА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ФРАНЦУЗСКУЮ КУЛЬТУРУ

Л.Ш. Таштамирова, Н.В. Грузинцева

Тюменский государственный институт культуры

Аннотация. Статья посвящена изучению проблемы влияния музыкального текста Р. Вагнера на музыкальные и литературные тексты французских авторов в аспекте концепции интертекстуальности. Согласно теории Ю. М. Лотмана, в культуре изначально оппозиция «свой» – «чужой». Её смысл в том, что «культура постоянно создает собственными усилиями этого “чужого”, носителя другого сознания, иначе кодирующего мир и тексты». В этом смысле частный случай контакта вагнеровской и французской оперной традиции становится моделью культурного диалога на уровне музыкальных текстов. Следовательно, оппозиция немецкой и французской оперной традиции становится закономерным явлением в процессе контакта и диалога культур. В статье рассмотрены схемы и логика развития перехода «чужого» текста в «свой».

Abstract. The article is dedicated to studying of problem of musical text's impact of R. Wagner to musical and literature texts of French authors in intertextuality. We pay attention to methods of structuralism, which give us imagination of culture as a complex of system of signs and texts, and cultural creativity as symbol-creativity. According to the theory of Lotman, culture primordial opposition to "his" - "alien". Its meaning is that "culture is constantly creating our own efforts of "foreign" media consciousness of another, or the coding world and texts." In this sense, a special case of contact Wagner and French operatic tradition becomes a model of cultural dialogue at the level of musical texts. Consequently, the opposition of the German and French opera tradition becomes a natural phenomenon in the process of contact and dialogue between cultures. The article deals with the scheme and the logic of the transition "alien" in the text "a". The author points to the influence of Wagner's operas in the French musical tradition. As a result, we see that the creation of works of composers who worked in the same vein with Wagner, covers the period of the second half of the XIX century and the beginning of the XX century. The list of authors who continued his work in the innovation of Wagner is very volume. Different genres as well, which are translated works of Wagner - opera and symphonic music. Varied levels embodiment Wagnerian tradition - it is harmony, scene level keynotes, drama, intonation level.